

LAHES LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ECONÔMICA E SOCIAL 

ANAIS DO I COLÓQUIO DO LAHES

Juiz de Fora, 13 a 16 de junho de 2005

Sociabilidades no Mundo do Trabalho do Músico Oitocentista no Rio de Janeiro¹

Janaina Girotto Da Silva
Mestranda em História Social – UFRJ

VERDADE

A porta da verdade estava aberta, mas só deixava passar meia pessoa de cada vez (...)
Carlos Drummond de Andrade

O presente trabalho busca analisar as possibilidades econômicas e sociais para o músico durante o século XIX, tendo em vista o caráter da relação de trabalho que se estabeleceu entre o artesão - posteriormente considerado como artista - e seu campo de atuação.

A impossibilidade de uma dedicação exclusiva ao exercício profissional e criativo da música, muitas vezes entrava em atrito com a prática necessária de uma função desenvolvida no comércio e na indústria. Para um incremento do sustento pessoal e familiar, logo, percebe-se uma diversificação do trabalho, incidindo diretamente sobre as sociabilidades² musicais no decorrer do período Imperial.

Procuramos apontar elementos que constituíram e nortearam o modo de organização do mundo do trabalho do músico no Rio de Janeiro ao longo do século XIX, acompanhando as peculiaridades do ambiente musical e social que se foi formando na Corte. A partir da experiência de Francisco Manoel da Silva e Arcângelo Fioritto³, procuraremos conhecer as possíveis mudanças nas relações que se firmaram no período entre sociedade, trabalho e arte.

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq Brasil.

² Em História acepção de sociabilidade mais utilizada e aqui entendida foi desenvolvida por AGULHON, Maurice. *Visões dos Bastidores* In: NORA, Pierre (org), *Ensaios de ego-história*, Lisboa, Difel, 1989.

³ Cantor, nascido em Nápoles em 1813, chega ao Rio de Janeiro em 1843 na comitiva da Imperatriz Teresa Cristina.

Ao longo do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro sofreu transformações em diversas esferas da vida cotidiana. Do início ao fim dos oitocentos, percebemos uma multiplicidade de temporalidades que passam e redefinem a vida política, econômica e social. Portanto, o século XIX comporta em si vários séculos, tornando nosso trabalho, embora difícil, estimulante.

Acreditamos que podemos entender as características das relações que se estabelecem entre música e sociedade no Rio de Janeiro, a partir da verificação dos projetos da elite política na redefinição do trabalho livre, do processo de construção da nacionalidade e Estado e identidade nacional e por fim analisar a mudança que passa o próprio conceito de artesão para arte/artista.

As condições de trabalho do músico no Rio de Janeiro passaram por diversas fases. Poucas vezes o serviço musical no Brasil conheceu condições sociais favoráveis ao músico, da produção à execução, existiram crises e percalços que foram sendo ultrapassados e re-elaborados por esse segmento, contribuiu sobremaneira para a criação de um campo específico para o exercício profissional, respeitando e vivendo o tipo de sociedade que ia se apresentando.

A ação individual e coletiva de Francisco Manoel da Silva⁴ nos propicia visualizar as mudanças ocorridas no ambiente musical do Rio de Janeiro, sobretudo até a segunda metade do século XIX. São vastos os estudos sobre a atuação desse músico, até o momento torna-se impossível pensar o cotidiano musical sem se referir à significativa presença deste personagem⁵.

Francisco Manoel da Silva atuou em várias instituições importantes, como a Capela Real posteriormente Imperial,⁶ tanto como instrumentista, cantor, compositor e mestre-de-capela.

É destacada a importância de Manoel da Silva como o mestre-de-capela desta instituição, muito importante para a vida musical brasileira que foi criada por D. João VI

⁴ Este compositor nasceu em 21 de fevereiro de 1795 e morreu em 18 de dezembro de 1865.

⁵ A obra mais significativa a respeito de Francisco Manoel da Silva, é de ANDRADE, Ayres. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro*. RJ: Secretaria de Educação e Cultura, 1967. 2 volumes. Este pesquisador realizou um amplo estudo sobre a vida e o ambiente artístico da época de atuação do músico. Mas existem outros também muito importantes como: SENA, Ernesto. Rascunhos e Perfis. Brasília. Ed. Universidade de Brasília. V. 49, 1983, col. Temas Brasileiros; HAZAN, Marcelo Campos. *The sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865)*. Tese de Doutorado. Washington D.C. The Catholic University of America, 1999.

⁶ Para um estudo mais aprofundado dessa instituição ver: SOUZA, Carlos Eduardo de A. *A organização musical do Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2003; e CARDOSO, André. A capela Real e Imperial do Rio de Janeiro 1808-1889. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: UNIRIO/Centro de Letras e Artes-Instituto Vila Lobos. 2001.

em 1808, a capela serviu de posto de trabalho e também como preparação técnico-musical para as funções da música.

Manoel Araújo Porto Alegre, em seu artigo intitulado *Música Sagrada*, dizia que: “O coro da Capella era o templo da música, era o astro da divina harmonia, que avultava com todo a pompa e magestade, fazendo d'esta cidade uma orchestra deliciosa”.⁷ E foi nesse coro de reconhecida qualidade que iniciou Francisco Manoel da Silva nas funções da música profissional, exatamente em 1809 cantando no naipe de soprano, mas como aluno do Padre José Mauricio Nunes Garcia.

Predominava neste momento a tradição católica portuguesa, principalmente por estar a família real em terras brasileiras. A rápida organização do coro e de instrumentistas para as funções religiosas demonstra o apreço dado pelo rei à música. Aliás, também é conhecido o gosto da linhagem dos Bragança pela arte e em especial pela música, tendo eles a maior biblioteca de música até aquele momento.

A função musical estava voltada então, sobretudo para momentos de devoção religiosa, que além das atividades na Capela Real também em festas organizadas pelo senado da câmara e por irmandades religiosas. E as possibilidades para se aprender música eram com os jesuítas, com os mestres de solfa em seminários, com os mestres de capela nas matrizes e catedrais e alguns professores particulares.⁸

Em Minas Gerais, durante o século XVIII, por exemplo, os aprendizes participavam de agrupamentos musicais, acompanhando seus respectivos mestres já nos ofícios e funções musicais, lembrando em boa medida as corporações de ofícios da Europa, mas ressaltando que não se tratava dessa típica organização européia. Atuando em conjunto com a Irmandade de Santa Cecília, que entre suas funções estava à regulamentação do mundo do trabalho do músico, ajuizava a conduta moral e profissional dos irmãos, cuidando essencialmente das festividades ligadas às funções da Igreja, o modelo institucional adotado foi o de Lisboa. Contudo, a atuação dessa irmandade no Brasil ainda pouco conhecida.

Com isso, até meados do século XIX, a renda dos músicos resumia-se nas poucas atuações em eventos e em aulas particulares, e sua sustentação material provinha principalmente do padroado da igreja. Segundo Carlos Eduardo de Souza, a Coroa era o

⁷ PORTO ALEGRE, Manoel Araújo. *A música sagrada*. In: Periódico Íris. 15 de fevereiro 1848; ano 1, nº1.p. 47.

⁸ BINDER, F. CASTAGNA, P. *Teoria musical no Brasil: 1734-1854*. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 1.2/dezembro de 1996. p. 12.

elemento que propiciava certa estabilidade ao músico já que era o principal empregador e patrocinador das atividades musicais.⁹

Mas com os baixos salários pagos pelo estado aos serviços na Capela Real, e a renda reduzida pelos poucos eventos em que podiam atuar na corte, o músico e a atividade musical viviam em situação instável.

A situação agravou-se sobremaneira após a partida da família real para Portugal, o ambiente musical viveu uma fase precária, mas a instabilidade pode ser verificada principalmente em termos de composição musical, que até este momento privilegiava a música sacra, apresentando repertório restrito e sem a presença constante de novas composições. Fazia-se música profana, mas o repertório era marcado pela função religiosa, o que irá ocasionar a penetração do profano no sagrado.

A respeito desse ponto Porto Alegre, nos mostra com algum agastamento o que estava ocorrendo na Capela Real:

"Pedro Teixeira, alias artista de mérito, foi o principal apostolo da reforma da música sagrada, e o que ousou mais amplamente dramatisar os thermos sagrados, e converter a pedra d'ara dos altares no pavimento do hipposcenio, onde se compassam voluptuosas melodias da ópera italiana a mocidade applaudiu esta metamorphose, que vinha capeada pela bandeira das reformas; e os honestos confrades se compraziam ao som festivo e alegre das polacas e cabalettas, que o divino Rossini havia criado, em seos primores musicaes.

Lavrhou o entusiasmo: Pedro Teixeira foi proclamado o reformador da música, o homem do gôsto moderno, e todos os outros artistas o-foram imitando. Tínhamos nas grandes festas missa do Barbeiro, da Pega ladra, de Areliano, da Cenerentola, e da Italiana em Argel: vieram solos profanos, os concertos de variações, todos os delírios de uma estulta reforma, até que a música chegou ao extremo de confusão: o templo era o theatro, e o theatro era o templo."¹⁰

É com certo pesar que Porto Alegre chega a essas conclusões, a nossa música já não era mais a mesma. Por certo, esta é uma questão importante para o entendimento do ambiente estético e social da música, são nos acordes que vão se construindo um novo mundo para o músico oitocentista.

Acontece na música o que se passa nas ruas, nas casas, no público e no privado. O incremento da vida urbana no século XIX, através da expansão populacional e territorial, principalmente na estadia da família real portuguesa, proporcionou uma vida regida pelos novos parâmetros de educação social.

⁹ Cf. SOUZA, Carlos Eduardo.

¹⁰ PORTO ALEGRE. Manoel. Op. Cit. 48.

Com a chegada de novas idéias sobre música e ensino no Brasil, facilitada pelo intenso fluxo de viajantes estrangeiros no país, no inicio do século XIX a cidade do Rio de Janeiro transformou-se e começou a vivenciar novas formas de sociabilidades, influenciadas também pela presença de inúmeros estrangeiros, os quais apenas no setor da música, marcaram presença professores, afinadores, estabelecimentos comerciais, instituições e, sobretudo os teatros.¹¹

A Corte passa a ser o centro irradiador e atrativo de uma cultura, inspirada no modelo francês, onde se constroem a arte da etiqueta e da civilidade. Uma elite adotou então, novas formas de comportamento, modificando assim, a conduta cotidiana. Passou a vivenciar, nas esferas privada e pública, hábitos que passaram a sustentar novos modelos de pensar e agir, criando uma nova lógica para as relações sociais.

É importante ressaltar, que na música o modelo estético, (o romantismo) era o italiano que dominava, e com o passar do século isso se aprofunda. Mas o modelo paradigmático adotado pela elite política, provinha da França e também da Alemanha, a partir do século XVIII em ambas as sociedades conceitos como o de cultura e civilização começaram a serem formados como parâmetros comportamentais, principalmente no que Norbert Elias denomina de Sociedade de Corte.

No Brasil, a matriz francesa teve mais influência, apropriados em nossa sociedade a arte da etiqueta funciona como emblemas da vida pública. Na sociologia de Elias, verificamos que são marcas visíveis de um status em uma sociedade definida hierarquicamente.¹²

Porto Alegre nos aponta ainda, uma outra personagem que até este momento passou despercebido pela historiografia da música, e que segundo este autor teve papel importante nos rumos estéticos de nossa dessa arte. Pedro Teixeira de Seixas foi músico da Real Câmara, membro da Irmandade de Santa Cecília, músico da Capela Real a partir de 1822, regente da orquestra do Real teatro de S. João e compositor. Também Ayres de Andrade também ressalta que suas composições para a igreja eram permeadas pelas óperas, principalmente as de Rossini.¹³

Mas para além da ação individual, fator fundamental, vê-se as influências de toda a estrutura cultural da sociedade agindo, às vezes de maneira a causar desconforto, como foi o caso de Porto Alegre. E por outro lado, o caso do próprio Pedro Teixeira de

¹¹ TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro; UFRJ/IFCS, 2004.

¹² Em vários trabalhos Norbert Elias analisa e delinea os conceitos de cultura e civilização. Entre eles destacamos A Sociedade Corte, O Processo Civilizador e Mozart: sociologia de um gênio.

¹³ ANDRADE, Ayres. Op. Cit. v. II p. 226.

Seixas que se re-apropriou de elementos simbólicos que perpassavam aquela sociedade, as escolhas por determinados padrões musicais foram arbitrárias e nos parece de acordo com o que postulava tal sociedade como algo ideal; **a civilidade**.

A partir da segunda metade do século XIX percebemos um novo modo de organização musical vai se instalando na Corte, e aponta para as novas funções que a arte musical vai desempenhar na cidade do Rio de Janeiro. A formação de uma certa autonomia profissional de músicos e compositores produz uma identidade e estabelece novos padrões de relacionamentos entre seus membros e um projeto político da elite, que passa a utilizá-los em sua concepção de construção de uma nação civilizada.

Assim como a Academia de Bellas-Artes, o IHGB o Arquivo Nacional e o Museu Nacional, instituições como o Conservatório de Música, a Imperial Academia de Ópera e Música e os teatros, fazem parte de ações implementadas que visam criar um “mecenato oficial”, que auxiliam na elaboração de símbolos nacionais.¹⁴

Acreditamos que a sociedade de Corte trabalhada por Norbert Elias foi transplantada no Brasil de maneira a atender antes as aspirações de uma elite, que a partir do momento em que iam estabelecendo as estruturas burocráticas para o funcionamento do Estado nos moldes modernos, delinearam instituições formais para a criação de instrumentos que viabilizassem o fortalecimento, consolidação e legitimação de uma idéia de nação e estabilidade na hierarquia social conquistada neste momento através do estabelecimento de sistemas simbólicos, elementos estruturantes garantidores do exercício do poder simbólico.¹⁵

É claro que não acreditamos que tais projetos e desejos não fossem partilhados por boa parte da sociedade brasileira, e em especial, os músicos. Por isso, é bom retomar as figuras de Francisco Manoel da Silva e Arcângelo Fioritto, que há algum tempo ficaram lá trás. Esses músicos faziam parte de um grupo que buscava novas formas de sobrevivência, o primeiro trabalhando exclusivamente no serviço musical, o segundo re-arranjando seu mundo e trabalhando em uma fábrica de macarrão.

Francisco Manoel da Silva faz parte do que considero como o padrão de músico que está na transição entre as estritas relações de trabalho com a música e um modo mais autônomo profissional com relação à música e ao público.

¹⁴ Sobre o processo de criação dessas instituições, questão da construção da nacionalidade e o Estado brasileiro ver: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional*. Estudos históricos, nº 1, p. 5-27, 1988. E a relação entre nação e nacionalismo ver: HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionlismo desde 1780: programa, mito e realidade*. RJ: Paz e Terra, 1900.

¹⁵ Estamos nos referindo ao conceito de poder simbólico trabalhado por BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. 5° ed. 2002. p. 8.

No Brasil ainda se percebe a permanência da idéia de que os músicos são trabalhadores manuais, executando um trabalho estritamente técnico. Acreditamos que tal concepção acompanhe boa parte da vida de Francisco Manoel, pois verificamos que ele produzia um tipo de entretenimento para a vida cortesã e compôs obras atreladas ao gosto e necessidades do imperador. Elias nos mostra como isso ocorre na Alemanha e Áustria ainda na segunda metade do século XVIII, ele diz:

“Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época – especialmente na Áustria e em sua capital, Viena, sede da corte imperial, como, em geral, também nos pequenos países alemães. Tanto na Alemanha como na França as pessoas que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo).”¹⁶

Francisco Manoel trabalhava essencialmente para o Estado, ou dele procurava formas de expansão do universo musical na cidade. Ele foi cantor (1809) no coro da Capela Real, pede para ser timbaleiro (1823) e posteriormente requer o lugar de 2º violoncelo (1825), é eleito presidente da Sociedade Beneficência Musical¹⁷ (1834), assina junto com outros músicos o pedido de criação de um Conservatório de Música (1840) é nomeado compositor da Imperial Câmara (1841), é nomeado mestre compositor da Capela Imperial (1842), reorganiza a orquestra da Capela Imperial (1843), membro do Conservatório Dramático Brasileiro (1844), é nomeado diretor do Conservatório de Música e condecorado com a Ordem da Rosa, grau cavaleiro (1847), contratado para o cargo de diretor artístico das companhias lírica e de bailado no Teatro Provisório (1851) e professor de rudimentos de música em (1852), em (1857) assina a ata de instalação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional como conselheiro artístico, é condecorado com a Ordem da Rosa grau de oficial (1857), passa a ser fiscal do governo na Ópera Nacional e dirige a concentração musical de inauguração da estátua eqüestre de D. Pedro I (1862) e falece em 1865.

¹⁶ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. (Org). Michael Schröter; (tra.) Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 17

¹⁷ Esta instituição tinha como principal objetivo, dar apoio aos músicos associados financeiro, mas também promovia concertos em várias salas da corte.

Também são muitas as músicas que compôs, entre elas destacamos o Hino Nacional Brasileiro; Hino da Coroação (D. Pedro II); Hino da Imperial Sociedade Amante da Instrução; por volta de 35 músicas sacras para o ofício religioso; um Coro sobre uma poesia do Barão de Santo Ângelo (Manuel de Araújo Porto Alegre) e mais outras músicas e obras teóricas para uso do Conservatório de Música e do Colégio D. Pedro II.

Por outro lado temos Arcângelo Fioritto, Italiano de Nápoles que chegou ao país em 1843 na comitiva da Imperatriz Teresa Cristina. A sua formação musical foi com Severio Mercadante, futuro diretor do Conservatório de Nápoles, já na chegada mostra uma composição que fizera para D. Pedro II e no mesmo mês é nomeado para compor o coro da Capela Imperial (1843), atua na ópera *Anna Bolena* de Donizetti no teatro S. Pedro de Alcântara¹⁸ e solista na cerimônia de casamento da Princesa D. Januária em (1844), é nomeado para mestre de música da Capela Imperial em (1860), é empossado professor do Conservatório de Música em (1869), é condecorado com a Ordem da Rosa, grau cavaleiro em (1874) e mestre compositor de música da Imperial Câmara em (1880) falecendo em (1887) e atua como professor particular de canto e piano como era anunciado no Almanak Laemmert de 1848.

A lista de suas composições é pequena, a maioria são músicas sacras e hinos patrióticos. A diferença é que em 1855, foi concedido a Fioritto a licença para a fabricação de massas na cidade do Rio de Janeiro, diz o ministro Coutto Ferraz:

(...) *Hei por bem conceder ao supplicante privilegio exclusivo por cinco annos para o fabrico de massas alimentares por hum processo por elle aperfeiçoado, e empregando farinhas do Paiz, conforme a descripção desenhos que apresenta e ficão competentemente archivados. (...)*¹⁹

A princípio tal informação nos pareceu irrelevante, porém verificamos que a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo os responsáveis pela vida musical na Corte do Rio de Janeiro, não se dedicavam exclusivamente às funções da música. Mesmo constatando a incrementação que o ambiente musical e social da cidade passou durante o correr do século, a atividade da música estava sendo dividida com outras ocupações.

¹⁸ A respeito dessa atuação Martins Pena fez uma crítica nos *Folhetins a semana lírica* (1846-1848). Rio de Janeiro, INL, 1965, p. 187.

¹⁹ Decreto nº. 1. 533 de 22 de janeiro de 1855, publicado na Coleção de Leis do Império do Brasil, pelo ministro Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, tomo XVIII, parte II, p. 35.

Esse não é um caso único, Isidoro Bevilacqua,²⁰ fundou em 1846 o “Armazém de pianos e músicas” e em 1857 a Sociedade Bevilacqua e Narciso, posteriormente Bevilacqua & Cia, uma das várias editoras de música que se estabeleceu na Corte a partir da segunda metade do século XIX.²¹

O próprio desenvolvimento urbano propicia que as atividades musicais intensifiquem-se, a grande circulação de informações possibilitada com a incrementação da imprensa, que fornece o novo rumo que a sociedade brasileira, sobretudo a elite política desejava dar a sua cidade. As atividades ligadas ao setor da música crescem, tornando-se elaboradas, fazendo com que as tipografias preocupem-se com a edição de obras musicais para consumo de profissionais e amadores. Em tempos de “papéis incendiários” que tomavam conta do espaço público para difundir opiniões políticas liberais, também a cultura musical encontrava seu espaço de difusão.

A critica musical intensifica-se, mas esse espaço que na Europa é ocupado pelo músico, aqui na cidade do Rio de Janeiro foram feitas por escritores como Martins Pena e Machado de Assis nos jornais da cidade, que segundo Luiz Antônio Giron²², caracteriza-se por seu diletantismo, superficialidade e frivolidade. Apesar disto, no final do século encontramos alguns músicos começando a encontrar espaço para comentar os concertos que estavam acontecendo na cidade, como é o caso da *Revista Musical e de Bellas-Artes* publicado por Leopoldo Miquéz e Arthur Napoleão. É importante ressaltar que Miquéz com a proclamação da república torna-se o novo diretor do antigo Conservatório de Música, renomeado na mudança de regime para Instituto Nacional de Música.

A educação musical é outro lugar importante para a atuação profissional do músico. A transmissão do conhecimento musical também é entendida como fator relevante para o projeto de educar musicalmente a sociedade com uma “boa” arte, conjugando o elemento musical com a idéia civilizatória.

Os relatórios dos ministros do Império, a começar em 1833, ano em que o então ministro Antônio Pinto Chichorro da Gama, está no cargo diz que: “(...) convem crear neste Estabelecimento huma Aula de Musica, onde o talento dos Brasileiros, tão propensos ás Bellas-Artes, possa n'este ramo desenvolver-se, e aperfeiçoar-se.”²³

²⁰ Também um italiano que se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1835.

²¹ TABORDA, Márcia. Op. Cit. p. 55.

²² Martins Pena publicava no Jornal de Commércio e Marchado de Assis no Diário do Rio de Janeiro. A respeito dessa literatura existe um estudo a respeito da formação da crítica musical e cultural do século XIX ver: GIRON, Luiz Antônio. *Minoridade Critica: A ópera e o Teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo; ed. Ediouro, 2003.

²³ Relatório apresentado á Assembléia Geral Legislativa em 1834, pelo ministro Antônio Pinto Chichorro da Gama. Disponível em <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/harness/minopen.html>.

Nasce à idéia de criar uma escola de música sob os cuidados do poder público. Educação musical, nesse sentido, quer dizer musicalizar, e não apenas educar através da música, mas para além da utilização da música por parte da política, vemos emergir projetos para a institucionalização do ensino musical.

O trabalho de Alessandra Frota Martinez²⁴ sobre instrução e educação pública primária nos mostrou como os dirigentes imperiais preocupavam-se com a formação básica da população, em especial a da corte. A autora revela que o sentido de instruir era antes de tudo, dar educação ao indivíduo, desenvolver seus princípios morais e religiosos, para com isso incentivar o progresso e o bem estar individual, fortalecendo seu caráter e tornando-os responsáveis por si mesmos.

O que essas idéias revelam, e o que é ressaltado pela autora, é que se tratava para o Estado de uma questão de defesa pessoal, manutenção da ordem pública. E o ensino da música pode ser considerado dessa forma, também como um dos elementos que buscavam alternativas para a solução da manutenção da ordem social que se tornava mais complexa e múltipla, agindo como um elemento unificador da cultura civilizadora, questão que está diretamente ligado às preocupações do Estado com relação ao trabalho livre e assalariado.

E retomando o texto do decreto de concessão do fabrico de massas para Fioritto, o ministro Couto Ferraz ressalta que no processo será utilizada matéria prima nacional em uma empresa nacional. Exemplificado nessa fala, essas questões faziam parte das discussões sobre a reorganização do trabalho livre, que irá percorrer todo o século. O trabalho de Martinez, nos mostrou que para boa parte da sociedade, em especial a elite que pensava essa reorganização, a educação de crianças pobres possibilitaria resolver o problema da mão-de-obra alocando e qualificando para a ocupação na indústria, comércio e arte.

Arte nesse sentido, ainda entendida como um trabalho essencialmente manual, e a educação por sua vez, o tornaria apto ao trabalho manual permanecendo assim a concepção de “arte do artesão” e não “arte de artista” que possui autonomia intelectual e criativa para a composição da obra.

Na arte artesanal o que prevalecia era o gosto do patrono, a ação individual era canalizada, ao contrário temos a arte do artista, que em geral são iguais ao público que

²⁴ MARTINEZ, Alessandra Frota. Educar e instruir: a educação popular no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Historia Social da UFF. p. 53.

compra sua obra, os artistas tornam-se nesse momento formadores de opinião e a vanguarda artística, “podendo guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o público em geral pode ir lentamente aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos do artista.”²⁵

O entendimento da vida musical no Rio de Janeiro passa pela articulação entre as várias formas de atuação profissional desses músicos, sendo impossível entender o papel de uma instituição como o Conservatório ou a Capella Imperial e tantas outras instituições de caráter iminentemente musical, sem passar por entidades que estavam presentes na vida dos profissionais da música. A formação de um público especializado ou mesmo leigo, contribuiu para desvencilhar a função musical de sua dependência parcial do “mecenato oficial”, mas ainda não foi o suficiente para tornar esse músico completamente autônomo de outras formas de provimento material, como a indústria e comércio.

²⁵ ELIAS, Norbert. Op. Cit. p. 47.